

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1301201833-46>

EL COLOR DE LA REVOLUCIÓN. SARDUY, ROBBE-GRILLET Y EL MAYO DEL '68

Silvana Santucci*

Bruno Grossi**

Resumen: Este trabajo explora el modo en el que Severo Sarduy (1937-1993) y Alain Robbe-Grillet (1922-2008) problematizan la relación siempre tensa y renovada entre texto e imagen y, más precisamente, entre texto y color. Ambos autores plantean –en nuestra hipótesis– una nueva forma de representación de lo estético y lo político, a partir de la confluencia, en un mismo movimiento, de atracción y sospecha, en torno del Mayo del '68. Asimismo, poner en diálogo el trabajo de los artistas nos permite impugnar el discurso moderno de la pureza y concentración formal de los materiales, en pos de unas prácticas que hacen de la mezcla, los cruces, los diálogos, las distancias y los desencuentros entre las artes la materia misma del pensamiento. De allí que la reflexión sobre el color “rojo” adquiera en ambos una dimensión inquietante: el advenimiento del «mal» (BATAILLE, 1957), en tanto exceso, encarnado en figuras que parecen desafiar y criticar, a través de la misma puesta en escena narrativa, la ratio política tradicional.

Palabras claves: Color. Mayo del '68. Mimetismo. Sangre. Pintura.

No es sangre, es rojo

Jean-Luc Godard

INTRODUCCIÓN

Nociones como las de “voz” e “imagen” señalan, tanto los materiales, como los componentes físicos, con los que toda combinación entre artes suele volverse inteligible. Sin embargo, proponer un acercamiento a los vínculos posibles entre ambos conceptos implica revisar las variaciones históricas de los géneros artísticos, los límites impuestos por las propias transformaciones del concepto o, simplemente, asumirlos como suplementos específicos a partir de los cuales el sentido adviene, actúa; puesto que la lengua en la escritura o la composición visual en la plástica emergen como espacios en donde las articulaciones de voz e imagen tienen lugar. De esta manera, vincular estos acontecimientos bajo el nombre de dos disciplinas diferenciadas conectan a la literatura y la pintura con una larga tradición que las compara: la tradición horaciana cifrada bajo la expresión *ut pictura poesis: la pintura es como la poesía*. Estas comparaciones, no obstante, no comienzan del todo allí, sino que sus antecedentes occidentales se remontan

* IHUCSo Litoral /CONICET. Profesorado de Lengua y Literatura, Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales, Universidad Autónoma de Entre Ríos. E-mail: silvanasantucci@gmail.com.

** IHUCSo Litoral /CONICET. Profesor en Letras, Universidad Nacional del Litoral, Argentina. E-mail: brunomilan@hotmail.com

a los griegos, al comentario que Plutarco atribuye a Simónides de Ceos en el siglo V a.c.: “la pintura es poesía silenciosa” y la poesía es “pintura que habla” (*De glor. Ath.* III 346f). Una dirección que propone a la voz (y por lo tanto, al cuerpo marcado por la *phoné*) como un componente central que otorgaría distintos grados de densidad a las variables de la comparación. Esta perspectiva permite comprender, por un lado, a la poesía como la ausencia de una presencia que habla y por el otro, a la pintura como la presencia de una ausencia muda. Siguiendo a Ana Lía Gabrieloni literatura y pintura no sólo estarían unidas por sus “carencias respectivas”, sino que encontrarían unidad en los dos focos que comparten: el artista como fuente de ejecución y la necesidad destinataria de fijarse “a un soporte material” (2009, p. 125). Continuando con esta historicidad, Gabrieloni define que esta inscripción del *Ars Poetica* significó el inicio del sintagma comparativo que unificó los términos “poesía” y “pintura”, a la vez que diseñó una relación jerárquica que pervive hasta nuestros días. Así, la enunciación del *ut pictura poesis* produjo no sólo un acercamiento entre ambas artes, sino que generó un saldo a favor de la poesía, quien resultó histórica y teóricamente beneficiaria: “la pintura debía ser como esta última” (2009, p. 128).

Sin embargo, no fue sino hasta entrado el siglo XVIII que Gotthold Lessing pudo limitar, de alguna manera, esta “travesía de la integración”¹. Lessing estableció una demarcación entre las artes: en la pintura los cuerpos se despliegan en el espacio y en literatura las acciones se articulan en el tiempo. De esta manera, los cuerpos en el espacio y las acciones en el tiempo cobran relevancia y funcionalidad en la tarea de distinguir las variables de un fenómeno que presenta cercanías y contagios. Se afirma que hay espacio porque lo vemos, porque presenta imágenes. Noción que se contrapone con la idea de apreciación infinita del “espacio exterior”. Fabricamos maquetas del universo para poder proyectar una idea del espacio y de nosotros en él, apuntaba Severo Sarduy.

No obstante, en el siglo XX las imágenes vuelven a trazar algunos derroteros frente a la escritura y Derrida, por su parte, prefiere tratarlas con otro estatuto. Sin pie de igualdad. En su lectura de las imágenes éstas se asumen como parergonales, es decir, incidentales. Pertenecen a los bordes permeables de la escritura. Algo que usualmente es exterior a la misma, pero que permite establecer pasajes, conexiones, entre un adentro y un afuera, entre un componente esencial y otro inesencial, en el marco de vínculos que al volverse accesibles se contaminan. Cabría considerar que quizá para Derrida las imágenes operan de algún modo *forcluidas* del tejido de la escritura, pero formalmente conectadas a ésta. Por lo tanto, a fines del siglo XX e inicio del siglo XXI, la historia pre-moderna de las relaciones entre las artes regresa con una fuerza capaz de reconfigurarlas. Las técnicas y sus prácticas se confunden, los procedimientos y las funciones se combinan, al tiempo que, el cruce de campos, el borramiento de sus límites, las “expansiones” territoriales (KRAUSS, 1985, p. 63) y la proliferación de modos diversos de anclajes de éstos en la cultura, se vieron incrementados como potencias propias del arte. Por esta vía, los últimos años de la historia de los fenómenos artísticos, más que discusiones entre

¹ Gabrieloni en una descripción insoslayable del campo de los cruces entre la poesía y la pintura, reconoce el valioso aporte de los estudios Renselaer W. Lee para relativizar el supuesto de que la comparación entre artes había permanecido en términos inalterables hasta Lessing. Lee se vale de las reformulaciones del vínculo producidas por Leonardo Da Vinci (2009, p. 128).

“sistemas de signos” delimitaron la popularización de discusiones entre paradigmas de “sensibilidades” y “representaciones”².

Sin lugar a dudas, la obra del cubano Severo Sarduy (1937-1993), así como la del francés Alain Robbe-Grillet (1922-2008), configuran modos del pensamiento estético deudores de los marcos teóricos que desarticulaban el pensamiento estructuralista del siglo pasado y a los que retoma, Sarduy, para la construcción de su teoría del *neobarroco* y Robbe-Grillet para su teoría sobre el *nouveau roman*. Copula polémica, en la que el diálogo de ambos artistas, nos permite impugnar el discurso moderno de la pureza y concentración formal de los materiales, en pos de unas prácticas que hacen de la mezcla, los cruces, los diálogos, las distancias y los desencuentros entre las artes la materia misma del pensamiento.

Por lo tanto en este trabajo proponemos leer el modo en el que Sarduy y Robbe-Grillet, tanto desde el ensayo como desde la novela o el film, problematizan la relación siempre tensa y renovada entre texto e imagen, o, más precisamente, entre texto y pintura, o mejor aún, entre texto y color. De allí que la reflexión sobre el color “rojo” adquiera en ambos una dimensión inquietante: el advenimiento del «mal» (BATAILLE, 1957), en tanto exceso, encarnado en figuras que parecen desafiar y criticar, a través de la misma puesta en escena narrativa, la *ratio* política tradicional. De allí que ambos confluyan, en un mismo movimiento de atracción y sospecha, en el Mayo del 68, ese último intento de revolución cultural, en el que lo estético y lo político parecían indiscernibles.

EL COLOR COMO SÍNTESIS

Si bien la relación de Robbe-Grillet con la imagen ha sido señalada tempranamente en su obra, para plantear lo novedoso de los procedimientos cinematográficos (BARTHES, 1964; MORRISSETTE, 1963) o el retroceso y/o concesión a las lógicas de la industria del espectáculo (BLOCH-MICHEL, 1963), la relación con la pintura, ya existente de hecho en su primera novela, solo fue percibida tardíamente. A los intentos de explicar el perspectivismo contradictorio de sus estructuras narrativas o la disolución de lo real por lo imaginario vía los paradigmas amplios del cubismo (JAFFE-FREEM, 1966) o el surrealismo (ROUDAUT, 1978; DITTMAR, 1980) respectivamente,

² Aunque luego del posestructuralismo toda distinción sobre modalidades de teorías y críticas literarias se vuelva opaca y porosa, por *paradigma de sensibilidades* aludimos a la terminología propuesta por Rancière (2002, 2006, 2007) para identificar el régimen de visibilidad cultural de las artes en el siglo XX, pero también la utilizamos como paraguas para agrupar en este marco a los constructos teórico-críticos que asumen a la literatura como parte de esa disposición sensible y producen en una perspectiva –sino universal– al menos generalizadora: Badiou, Antelo, Laddaga, Ludmer, Link, Dalmaroni, entre otros. A la vez, por *paradigma de representaciones* aludimos a un sesgo de las teorías que trabajan con conceptos y nociones asequibles desde visiones, ciertamente, más estructurales. Por ejemplo: mestizaje, sincretismo, hibridación, heterogeneidad. Entre ellos, pensamos en las lecturas del campo de los estudios poscoloniales (Bhabha, Said, Mignolo, pero también, las crítica de García-Canclini, Cornejo Polar, las lecturas del realismo de Sandra Contreras, entre otras). Cfr. Santucci (2017) “El encantamiento del significante en la enorme masa de “nuestra literatura” o una lectura barroca de la herencia y el origen”. Actas 1º Coloquio “La resistencia a la teoría: Literatura, Escritura, Lectura”. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Nacional de La Plata IdiHCS-CONICET, en prensa.

comenzaron a sumarse lecturas que plantearon la relación fecunda y variopinta de las artes plásticas en su obra. Desde la propia disposición plástica-espacial en el modo de presentar o describir las escenas, que va de los recurrentes motivos de las inmovilizaciones (*Les gommès, L'année dernière à Marienbad*) y que decanta en el tópicos de los tableaux vivants (“La chambre secrète”, *Gradiva*); a la presencia en los textos de pequeños cuadros o imágenes que cumplen una función hermenéutica del propio relato (*Les gommès, Le voyeur*) o que reduplican la diégesis volviendo indiscernible la representación de lo representado, al animar la imagen o inmovilizar la vida (*Dans le labyrinthe, La maison de rendez-vous*); pasando por el impacto biográfico-subjetivo que algunos cuadros tienen en el pequeño Alain y que funcionan prácticamente como escenas arcaicas de escritura (*Angélique ou L'enchantement*) o las propias declaraciones del autor señalando su afición a la pintura y su deseo, trunco, a pesar de insistir durante muchos años y de tener un propio atelier en New York, de devenir pintor (en ALLEMAND-MILLAT, 2010, p. 9); hasta la relación explícita con pintores, ya sea desde la inclusión de estos como personajes (*Topologie d'une cité fantôme*) a su colaboración estrecha con varios de ellos (Magritte en *La belle captive*, Jasper Johan en *The target*, Delvaux en *Construction d'un temple en ruine à la déesse Vanadé*, Rauschenberg en *Traces suspectes en surface*, Ionesco en *Temple aux miroirs*); todo ello es lo que le permite finalmente por ejemplo a Allemand afirmar que la forma robbegrilleteana se nutre de cuadros o fotografías como el *generador* mismo de la ficción (1997, p. 119).

Sin embargo uno podría pensar que uno de los elementos centrales de la pintura, los colores, no ha llamado la debida atención en la crítica. Si tal como lo señala Rothko “el color tiene el poder intrínseco de transmitir la sensación de retroceso o acercamiento” (2004, p. 95), generando la sensación de movimiento dentro del cuadro, desplazando hacia adelante o hacia atrás los objetos representados a través de la mera calidez o frialdad de un color, podemos decir que la presencia del rojo (el más cálido de los colores según la antigua Teoría de los colores) en Robbe-Grillet explícita, vuelve figural lo que antes era mero fondo impreciso, aunque tangible, en su obra: los elementos erótico-políticos.

Le thème de la leçon du jour paraît être « le couleur rouge », envisagée comme solution radicale à l'irréductible antagonisme entre le noir et le blanc (ROBBE-GRILLET, 1970a, p. 38)

El dogma militante, vagamente parodiado en *Projet pour une révolution à New York* (1970a), señala no obstante una verdad evidente: el deseo de abandonar los antagonismos rígidos del pasado. Ni la férrea racionalidad de la ilustración ni la mística irracionalidad oscurantista, sino quizás una tercera vía: la pura imaginación revolucionaria, proliferante y destructiva del rojo³. Algo de todo ello está pensando Millat (2017), cuando hace del

³ Entendemos que se equivoca Morrissette cuando señala que el blanco y el negro es “an obvious reference to the America racial situation” (1975, p. 256), no porque el tema no sea sensible o no pueda leerse en el relato (casi todo puede leerse con un poco de esfuerzo), sino debida a la identificación inmediata entre el título y la situación coyuntural de Estados Unidos, al mismo tiempo que afirma la inverosimilitud de algunos detalles de la construcción de la ciudad de New York y la inclusión de conversaciones privadas con Robbe-Grillet en las que este afirma la nula importancia de esos detalles, o la intercambiabilidad de ellos por los de otra ciudad (1975, p. 283).

rojo (y el negro) el signo diseminado y mutable de la violencia sexual robbegrilleteana. En su hipótesis el rojo se transforma en el color del fetiche, del deseo, del eros. Sin embargo su noción de “alquimia” asociada al erotismo oscurece más que lo que aclara, unifica más de lo que contrasta y finalmente eterniza lo que debía historizar. De allí que su lectura se desentienda, escinda o sobrevuele rápidamente la dimensión política de los textos. Es por eso que nos interesa pensar ahí mismo donde Millat parece detenerse: una idea de política que, atendiendo a la dimensión erótica que el rojo simboliza, ponga en tensión tanto la historia factual como la imaginación sin tiempo.

En este sentido la comparación con el comunismo es tan inmediata como trillada: su identificación no sirve como marco hermenéutico, pero es claramente el sedimento inevitable que subyace en el relato. Es lo que se presiente en cierta manera también en *Djinn* (1981) cuando Simon Lecouer, luego de entrar en contacto con el “trou rouge” es llevado, como si fuera una Alicia sadomasoquista, hacia un mundo vagamente onírico que lo depositará finalmente en una manifestación revolucionaria en contra del maquinismo. La imaginación marxista acompaña el color rojo en Robbe-Grillet, sin identificarse plenamente con él, sino por el contrario, dando signos evidentes de criticarlo en el momento mismo de afirmarlo⁴. De allí que sus textos cuestionen y propongan un modelo alternativo de *racionalidad* de la que el rojo parecería ser el signo mismo de la diferencia.

EL COLOR COMO IRREPRESENTABLE

Por otra parte, la relación de la escritura de Severo Sarduy con la pintura ha sido abordada de diversas y prolíficas maneras, puesto que no es posible pensar al barroco, ni a su reinscripción en el siglo XX, sin asumirlo como un lenguaje plástico y, a la vez, como una teorización sobre la Imagen que establece un modo de relación y vinculación estética de ese lenguaje con una política (colonial y dominadora) del mundo⁵.

⁴ Sin ir más lejos el subtítulo mismo de *Djinn*, “*Un trou rouge entre les pavés disjoints*”, parece señalar la relación tensa, ya extensamente criticada al marxismo, entre la singularidad (que cae, obviamente, del lado del rojo) y la totalidad homogeneizadora. Casi como si Robbe-Grillet horizontalizara la metáfora de la pared de Pink Floyd.

⁵ La discusión sobre el neobarroco y sus plasticidades no sólo es vasta sino que se vuela particularmente compleja de abordar con interés descriptivo. Los estudios generales dedicados al neobarroco pueden organizarse de modo esquemático de acuerdo a tres grandes líneas teóricas. En primer lugar, aquellos que focalizan la reconstrucción del vínculo entre “americanismo” y “barroquismo” o que hacen foco sobre el fenómeno en el marco de una “literatura nacional”: Lezama Lima (1957), A. Reyes (1986), C. F. Moreno (1972), R. Echavarren (1991), A. Rama (1984; 1988), J. Kozler (2002), H. de Campos (1989; 2002) y N. Perlongher (1989; 2003). También, Nancy Calomarde (2010, 2012) e Ignacio Iriarte (2009a, 2009b) indagan en esta perspectiva que atiende a los constructos geopolíticos de las nacionalidades: *insularidad*, *insularismo*, *cubanidades* diaspóricas, etc. Inscriptas, todas, en el marco de lo que hoy denominamos como “literaturas del caribe”. Por otro lado, las particularidades del neobarroco en poesía son caracterizadas, en nuestro país, por J. S. Perednik (1992), N. Perlongher, H. Piccoli (2007), A. Porrúa (2003), M. Prieto (2006), Ma. Minelli (2006) y el constructo “neobarroco” como una derivación planteada por Garbatzky (2009), a propósito de la poética de Echavarren. En segundo lugar, podemos mencionar a los estudios que reconstruyen los usos lingüísticos y críticos del concepto, centrados, en su mayoría, en una perspectiva cultural. Pierrette Malczuzynski (1994) sienta el trabajo inaugural en esta línea, que luego será retomado por I. Chiampi (1994) y R. F. Labriola (2007) y en nuestro país, por Sonia Bertón (2008), quien también

Sin embargo, una lectura del impacto del color en esta obra no ha sido tan abierta, ni profusamente explorada y algunas de sus disposiciones comparten puntos de contacto con la, mal disimulada, mirada batailleana (que oblicuamente podríamos atribuirle a ciertos trabajos fílmicos de Robbe-Grillet). En 1988, Sarduy afirma: “no puedo pensar más que en función de imagen, de pintura, de color” (1999, p.1839), y traza, de este modo, un recorrido que bien puede sintetizar la presencia de la plástica a lo largo de su obra e imprime, con ella, un ritmo que dona marcos políticos, límites, a la representación y a las posibilidades místicas e irracionales de su imaginaria. “Tres”, su primer poema, que es considerado un poema fotográfico y pre-revolucionario (SANTUCCI, 2015) gira en base a la posibilidad de “concebir un término, un cuadro, una imagen”, que le permita al poeta definir “una forma donde prolongarse”, es decir, una voz socialmente sólida, un piso, desde donde expandir su lógica productora de textualidades amedusadas (será crítico, novelista, ensayista, teórico y, a diferencia de Robbe-Grillet, sí expondrá sus cuadros en muestras colectivas, aunque, como pintor dirá que sólo “escribe”). Pasada esta primera etapa de búsqueda y relación prototípica con la imagen, tanto sus textos revolucionarios de 1959, como sus ensayos parisinos sobre el primer barroco disputarán, frente la historia occidental de la pintura, un lugar central para la imaginación pictórica latinoamericana (con Wifredo Lam, pero también con Mariano Rodríguez, Loló Soldevilla, los ecos de los modernistas del '44 y los Diez *Pintores Concretos*, a la cabeza).

Finalmente, el color adquiere trascendencia y toma, entonces, una dimensión mística en la producción pictórica del cubano –recordemos que comienza a pintar junto a Roland Barthes alrededor de los años '80, tras el obsequio de unas variedades de rojo y tintas ocre que su amigo francés le trajo de la India. Sin embargo, la imaginación del color y, en este caso del color rojo, supone la delimitación de una dimensión erótica que, si acordamos con Didi-Huberman, configura la proyección en pintura de una variable líquida. Aspecto que “convierte cualquier superficie en una figuración” (2007, p. 10). El efecto, entonces, de dejar caer color en una tela, en una escena o en la mera escritura conlleva la suposición de que las figuras se desarticulan en figuraciones y la representación se lleva a los límites (se licúa) frente a aquello que no puede ser representado: el rojo, entonces, como advenimiento del «mal» configura cierto exceso que da sentido a otra de las variables “líquidas” que podríamos encontrar lanzada sobre los textos: el humor, encarnado, a su vez, en figuraciones que desafían y critican, como anunciamos más arriba, la *ratio* política tradicional. La revolución barroca sarduyana, sabemos, será siempre burlona, paródicamente exagerada, o no será.

profundiza en los alcances del concepto en la obra sarduyana. En tercer lugar, encontramos desarrollos caracterizados por una apertura hacia campos críticos que constituyen "zonas de borde disciplinar" (Gerbaudo, 2009:171) cruzando literatura, teoría, crítica e historia literaria y de artes plásticas. Sin llegar a presentar reflexiones enmarcadas en una "historia del arte" (Burucúa, 1999:11) encontramos, por último, los trabajos de Omar Calabrese (1987), S. Yurkievich (1993), G. Guerrero (1999), D. Link (2006), Reynaldo Ladagga (2006), Valentín Díaz (2009, 2011) y Ma. Guadalupe Silva (2012, 2014).

EL COLOR COMO METÁFORA

La política en la obra de Robbe-Grillet, tal como uno puede rastrearla a partir de la historia de su recepción, se configuró como una ausencia que de tan notoria se volvió de pronto espectacular. La política del significante (militada por Barthes, Sollers, Foucault, Ricardou), tenía mucho de significante, pero no tanto de política. La reducción de la obra a sus innovaciones formales debía necesariamente sustraer ciertos elementos disonantes que contradecían la búsqueda del grado cero, de la impersonalidad, de la soberanía. La prescindencia de prácticamente todo contenido mimético en la lectura hizo de Robbe-Grillet un escritor apolítico, la nueva actualización del *l'art pour l'art*. De allí que la política en Robbe-Grillet, es decir el contenido político visible, latente o sublimado en su obra siga siendo de alguna manera extrañamente ignorado, manteniéndose sobre él un halo de misterio que no hace sino acrecentarlo. Algo de todo ello parece hacer eco en “Regicide and readers: Robbe-Grillet's politics” (1990). En dicho ensayo Jefferson sigue de cerca, anota, comenta, historiza, todas las menciones políticas explícitas que aparecen en las *romanesques* autobiográficas y en los ensayos literarios de Robbe-Grillet. Pero no solo eso: a partir de dicho corpus de ideas es que la crítica inglesa puede extrapolar una hipótesis, una posición ideológica (el individualismo, anarquista a veces, conservador otras, de Robbe-Grillet lo lleva a desconfiar de la política en sí), con el cual leer el resto de su obra ficcional. De allí que ella vea en *Le regicide* la consumación de dicha hipótesis, en tanto oponerse a la autoridad “it is political not in so far as it might be motivated and justified by a set of political beliefs and strategies, but rather, in so far as it is an affirmation of the individual against the political order” (1990, p. 46).

Sin embargo la lectura ideológica en clave autoral de Jefferson parece perder la política robbegrillteana ahí mismo donde pensaba poder aferrarla. De allí que no pueda advertir algo que se torna obvio para todo aquel que ha fatigado la obra de Robbe-Grillet: puede que el francés sea un individualista, puede que desconfíe de la política partidaria, puede que rechace el valor instrumental del arte a una ideología exterior (valores que son, en cierta medida, todos del autor, mas no necesariamente de la obra), sin embargo en sus novelas y películas las comunidades heterodoxas que buscan desbaratar el orden institucional/estatal son legión. Aún cuando la hipótesis de Jefferson tenga su momento de verdad y Robbe-Grillet desconfíe de las ideologías (porque tienden a encubrir, malversar e inmovilizar las relaciones sociales), su obra hace síntoma: la política tiñe subrepticamente todo, apareciendo como el fondo impreciso sobre el cual se recortan las acciones erráticas de sus personajes. De hecho tras el ropaje de los procedimientos estilísticos, los meandros temporales y el mundo objetual, a veces nos olvidamos que aquello que motivaba toda la pesquisa en sí del detective Wallas en *Les gommés* (1953) era un “assassinat politique” (p. 72) llevado a cabo por una presunta “organisation anarchiste” (p. 73), “terroristes” (p. 88) o “révolutionnaire” (p. 103) que “a déjà semé l'inquiétude à tous les coins du pays” (p. 125) a través de una serie de asesinatos poco claros, de los que también se sospecha si no son “actes sans lien” (p. 125) o una “invention machiavélique du gouvernement” (p. 74). Declaración de principios que es tanto estética como ideológica: la impugnación del orden, ya sea narrativa o política, origina la obra. Sin embargo no es menos evidente el rol secundario y/o vaporoso que este detalle ocupaba

en dicha novela. La política aparecía estetizada, vuelta forma abstracta, *motif generateur* de la acción misma. De allí que no sorprenda realmente, a pesar de toda la construcción apolítica en torno de Robbe-Grillet, la reaparición de dichos tópicos.

Les trois voix son chacune attribuées, à présent, à l'une des actions libératrices majeures se rapportant au rouge : le viol, l'incendie, le meurtre Le développement préliminaire, qui touchait à sa fin lors de mon arrivée, devait être consacré aux justifications théoriques du crime en général et à la notion d'acte métaphorique (ROBBE-GRILLET, 1970a, p. 38)

El terrorismo que aparecía otrora como detalle casi circunstancial de la primera novela retorna aquí tematizado de forma espectacular. El motivo de la revolución, alegorizado vía el rojo, supone tres actos criminales absolutamente inaprensibles para una ratio política moderna, en la que el “bien” es entendido como conservación de la tradición, del orden, de la razón instrumental. Sin embargo, la mención del crimen junto con la de “acto metafórico” pone en entredicho el valor de verdad, táctico, propositivo de dichas manifestaciones. Pero antes que condenarlas a la irrealidad, lo metafórico supone otra relación de lo imaginario con lo real, de la teoría con la praxis, del concepto con la imagen. La negación de la re-presentación (tal como lo figura Sarduy) no sólo alcanza el dominio de lo estético sino que implica a la política. Una política que por el contrario no representa, que no pone nada en lugar de otra cosa, que no piensa en términos de jerarquías entre representados y representantes, sino que hace de las inmanencias de sus actos un fin en sí mismo. Ese nuevo modo de pensar la política, ese nuevo anudamiento que Robbe-Grillet plantea junto con Sarduy, en el que la metáfora y el color ocupan un lugar central, es lo que inaugura en cierta manera el Mayo del 68.

EL COLOR REVOLUCIONARIO

Por su parte, cuando Sarduy pinta se afirma en la escritura y cuando escribe establece una potencia mimética con la pintura⁶, especialmente, con la de Mark Rothko, puesto que afirma “buscar plenamente el color, el rojo, la no-representación” (1999, p. 1836). Privilegia, por tanto, una perspectiva mimética que se escapa radicalmente de lo asumido como representación: “Al llegar a Europa no me bastaban las iglesias, los museos, los castillos y quesos de ese vasto museo que es el continente, quería además y con ellos su doble en las palabras, su analogía en los sonidos, su otra verdad” (1999, p. 33)

Esa otra verdad que define como “analogía plástica”, es decir, producto de la asimilación entre imagen pictórica y literaria –e incluso sonora– parte del registro que asume a las distintas artes presididas por *el olvido* como condición posibilitadora de la elaboración significativa (FREUD, 1899, p. 504)⁷. Su escritura organiza una racionalidad

⁶ Escribe Sarduy: “Pinto algo que se parece a letras hebraicas. Según algunos, son letras de la Torá, son trazos minúsculos que se van acumulando hasta ser una especie de texto. Según otros, es como un tejido hindú, según otros, son como tejidos precolombinos, en fin, se parece mucho a una escritura” (1999, p.1832)

⁷En cuanto advierte que ha dejado olvidado en un barco el libro sobre el que se disponía a escribir se ve obligado a “visualizar” el texto en ausencia, a trabajar con el recuerdo y el olvido del mismo.

pensada desde el montaje, explosiva y en expansión. Allí, el vínculo entre imágenes literarias y pictóricas carece de sofisticación: “Para mí sencillamente es lo mismo” (SARDUY, 1999, p. 78). Así, licuadas, esparcidas o metabolizadas bajo un diagrama, lienzo o superficie a la que define como “un mismo fondo” (1999, p.78) Sarduy delimita la relación entre plástica y literatura en torno a los conceptos de “imagen” y “escritura” y pone de relieve la noción teórica sobre la que más le interesa reflexionar: el mimetismo. En su concepción el mimetismo es lo que mantiene unido, como el hilo que posibilita el tejido, el parergon de imagen y escritura. La estética subyacente asume al arte como acontecimiento de percepción de lo sensible que pone en juego las duplicidades de lo humano y su contrapartida animal. En este marco, el color se vuelve un doble fondo oculto que tiene, en definitiva, un carácter aurático, religioso o, incluso, ritual, puesto que ponen en ciernes el fundamento de su imaginación política: “ocultar la trama” (1999, p.78). Así el rojo, se vuelve el color vital de la sangre, pero también el del estallido (vital con su doble mortuorio) de la guerra y el parto.

Colores que, junto al blanco y el negro (paleta cromática central en los cuadros del cubano) trazan una línea de continuidad con los planteos iniciados por Georges Bataille en su *Historia del Ojo* (1928). Allí, el rojo, el blanco y el negro aluden respectivamente a la sangre, al esperma y a la explosión originaria que explica, frente al vacío, la existencia de un firmamento “totalmente oscuro” (1928, p. 9) (de nuevo el mal como exceso). Si bien Pérez (2012) propone que estos colores, tanto en el mencionado texto de Bataille, como en *Big Bang* (1979) de Sarduy, son invocados en el marco de una “eroto-estética”, prefiere leer en ellos una relación entre distintos órdenes de interrogación sobre “lo micro” y “lo macro”, en la medida en que son elementos utilizados para trazar una relación entre el cuerpo y el universo (2012, p. 119). No obstante, en nuestra lectura, estos privilegian una comprensión de la exploración sarduyana del mimetismo, inscriptas, bajo el marco de la dualidad naturaleza/cultura apuntada por Roger Caillois (1937) y que el propio Sarduy sistemáticamente retoma. De igual modo, siguiendo a Pérez podemos considerar que “el blanco, el color del esperma, es también el color de la eyaculación interestelar que llamamos Vía Láctea, y es mejor apreciado contra el negro (fondo) del firmamento, en el cual el siguiente color prominente es el rojo” (2012, 118)⁸. Rojo que tematiza no sólo la sangre, sino la violencia de la vida: el crimen.

EL COLOR DEL CRIMEN

Aunque no haya menciones explícitas, es imposible disociar *Projet pour une révolution à New York* (1970a) y *L'eden et après* (1970b) de la experiencia estudiantil ocurrida dos años antes. En ambos relatos el agotamiento de la experiencia política tradicional es reemplazado por nuevas formas, en las que la aventura, la sexualidad, la violencia y lo estético se vuelven la experiencia política *tout court*, más allá de las consecuencias y efectos mensurables que pueden tener sobre lo empírico. No otra cosa parece estar diciendo Robbe-Grillet cuando al inicio del film (luego de mostrar algunas de las imágenes que luego serán prototípicas del Mayo del '68: jóvenes acostados en el

⁸ La traducción es nuestra.

césped, fumando, discutiendo libros, teniendo relaciones sexuales, miradas nihilistas y soñadoras, una clase universitaria, la moda tanto en el vestuario como en los cortes de pelo) la voz de Violette presenta el *locus* mismo de la acción:

Frente al ingreso de la universidad hay un bar todo vidriado. Se llama Edén. Nos encontramos allí antes o después de clases, o cuando no vamos a clase. Allí inventamos nuestras historias, recitamos la comedia. Allí fingimos el estar alegres o tristes, el amarnos, el dejarnos, el tener aventuras. Porque en nuestra inútil vida de estudiantes en realidad no sucede nada [...] Según los periódicos nuestros jóvenes han perdido la fe, la noción de los valores y se refugian en paraísos artificiales. Nuestros pasatiempos preferidos son la prostitución homosexual y la violación colectiva. Después de haber leído estos periódicos, hemos probado de hacer todo eso. Hemos recitado seriamente, aplicándonos. Nos hemos divertido. Un poco (1970b)

Uno podría pensar que para Robbe-Grillet el Mayo francés no fue otra cosa que un mero divertimento de jóvenes burgueses aburridos, incapaces de construir relatos, alienados en la eterna repetición de actos sin trascendencia. Sin embargo esa lectura reduplica la crítica al interior del film: éste no sería otra cosa que un vano esteticismo o formalismo vacío sin ninguna vinculación con lo real. Vinculación signo y referente que habría de todos modos que recusar, o plantear en otros términos, ya que aunque la realidad aparezca enmascarada, teatralizada, desplazada, Robbe-Grillet parece presentar un estado de situación de la condición contemporánea, de la crisis transubjetiva de la experiencia, a la vez que extrae de esa vivencia histórica concreta una conclusión sobre el arte y la política. Entre el crimen destructivo y el juego generativo, ambos relatos ponen al rojo, a la sangre, como el agente mismo de la ficción.

Hay en este sentido en *Projet pour une révolution à New York* una teoría heterodoxa de la revolución. Una filosofía política y una Estética del crimen que tienen a la muerte como elemento central. Acciones metafóricas que “libéreront les nègres, les prolétaires en loques et les travailleurs intellectuels de leur esclavage, en même temps que la bourgeoisie de ses complexes sexuels (1970a, p. 153). Pero la revolución pide a cambio sacrificios, o mejor dicho, la representación de ciertos sacrificios, torturas, juegos extremos. La sangre, especialmente de mujer, es la materia sobre la cual se construye el deseo de la organización terrorista. Último tabú de la modernidad (FOUCAULT, 1976, p. 140), la sangre aparece entonces como un modo de traer a la superficie, hacer catarsis, los “désirs inavoués de la société contemporaine” (ROBBE-GRILLET, 1970a, p. 154). Pulsión de muerte indisociable de la sexualidad, inherente a la revolución y esencial en el hombre, que Robbe-Grillet vuelve extrañamente sensible.

Pero no habría que olvidar que aquello que emerge, recurrentemente en el relato, está más cerca de ser una materia viscosa roja que propiamente sangre. El “ce n'est pas du sang, c'est du rouge” que enuncia un personaje en *Week-end* (1967) de Godard para desautomatizar la imagen ficcional y señalar el artificio resuena especialmente aquí. Sangre falsa que junto al pulular de múltiples dobles, audios, representaciones, sueños, fabulaciones, simulacros tienen como sentido licuar lo real, para lograr que de esta manera solo queden máscaras, convenciones. Revolución que tiene por lo tanto su *topoi* en las consciencias, en la liberación de los sentidos socialmente reprimidos y que sólo puede lograrse a través de la estética.

El color como simulación es también el tema de *L'eden et après*. Pero si en la novela el rojo-sangre está asociado a la muerte, en el film lleva el signo de la vida. Ya en un principio los carteles que decoran el café Edén, “Buvez du sang”, “Don du sang”, “Sang = Vie”, señalan el tono y cambio de registro del relato. Entre el principio vampírico y el vitalismo, la sangre es por lo tanto aquello que hay que ganar para alcanzar alguna clase de experiencia. El rojo es por lo tanto signo de lo Real, de lo que no puede asirse. De hecho si al comienzo del film las acciones violentas de los personajes no tienen ningún tipo de repercusión en sus vidas, ya que la sangre muta rápidamente en mero lápiz labial o pintura roja, al abandonar la seguridad, la autonomía del Edén por Túnez la cosa cambia radicalmente. Al igual que Rimbaud, o el propio Sarduy, Robbe-Grillet parece decir que hay que abandonar el ya decadente Occidente, e ir hacia la aventura que promete Oriente. Ya que allí, tal como lo plantea el viejo Dutchman en una suerte de estribillo, “la materia se vuelve mágica. La materia inerte que ya no es rígida. La materia inerte se vuelve mágica”. Abandonar la racional línea recta del café y la fábrica, por la curva, el pliegue y la “oscura razón”. Si, como sostenía Blanchot, “hemos perdido la muerte” (1969, p. 42), sólo en Africa el rojo volverá a ser sangre.

EL COLOR MIMÉTICO

En un sentido similar, Sarduy va a repetir y serializar una imaginación en torno al rojo que neutraliza la imagen política del Caribe revolucionario, comunista y maoísta, para expandirlo hacia un Caribe primigenio (las islas como especulación originaria pero no original de América latina) donde el privilegio caerá siempre del lado de la potencia de los rasgos impuros presentes en toda asimilación. El centro de su predilección se encontrará en objetos y relaciones contaminadas: el bloody mary, los tatuajes que visten la piel, la búsqueda sanguínea de compañía sexual ocasional (el flete), la dolencia física como agravamiento del componente natural de la corporeidad, las simulaciones diversas, la leja-cercanía (ANTELO, 2012) propiciadas por la muerte y el exilio, la fluidez prolífica del VIH, lo negro, lo chino y lo español como elementos disímiles y confluyentes en la cultura cubana.

De este modo, el rojo, configura también una política estetizada de la revolución que en sus novelas *Gestos*, *De dónde son los cantantes*, toma desarrollo para encontrar su punto álgido en *Cobra*, donde la violencia de una emasculación imposible se vuelve *motif* generador de la ficción y, a la vez, excusa productora, cuya resolución frustrada y –frustrante para el personaje– decanta en una preferencia por el vacío, es decir, por una posición figural de lo irrepresentable.

En el caso de Sarduy encontramos que, paradójicamente, la noción de escritura se construye bajo una co-incidencia bipolar que la funde con la imagen, sobreimprimiéndola en una repetición de la letra que bucea en el uso del color, y específicamente, en el rojo, el trazado de una erótica vitalista y revolucionaria en la que también resuenan, como tensiones disonantes, los ecos políticos del Mayo Francés, la Revolución Cubana y la propia forma con la que define al neobarroco. Como bien apunta Iriarte (2017), desde París, Sarduy logra para los años setenta dos cosas en principio “imposibles”: transformar al Barroco en un lenguaje subversivo y afirmar, a pesar de ser un exiliado cubano, que “en su escritura se dirimía una nueva revolución” (2017, p. 2). Si bien su trabajo innegablemente se inscribe en las reivindicaciones libertarias de la nueva izquierda

européa, tal postura “era difícil de pensar dentro de la izquierda, porque la izquierda se inclinaba hacia el socialismo y tenía como referencia la revolución cubana” (IRIARTE, 2017, p. 105). El Mayo Francés, entonces, le llega como un contexto revolucionario “tardío” e incómodo para un cubano, a quién la Revolución Castrista (que inicialmente le representó un marco político de posibilidad) terminó negándole su pasaporte y que lo lleva a naturalizarse francés producto de esas disputas.

Por ejemplo, su trabajo en *Lunes de Revolución* merece aún un análisis que exceda la perspectiva *pintura/literatura* que guía nuestra mirada, puesto que los vaporosos marcos estético-políticos que lo definieron permanecen difíciles de sustraer. Si bien no son muchas las intervenciones de Sarduy en ese semanario, allí expone un discurso teñido de certezas y convicciones políticas no exclusivamente revolucionarias, que no permanecen luego en su escritura. Asimismo, lo profundamente ecléctico y vanguardista de este magazine –que fue organizado por los principales ideólogos e intelectuales de la Revolución y quienes se convirtieron en sus principales detractores o “enemigos” a partir de 1961– merece un desarrollo de varios capítulos. Pocas publicaciones de mitad de siglo pasado exponen tal radicalidad y, al mismo tiempo, tantos matices de una misma “ideología salvaje” (ESTUPIÑÁN, 2015, p. 10), como la que hizo posible los dos primeros años de la Revolución Cubana. En ese marco, las libertades literarias de Sarduy aportaron su potencia, pero con una intermitencia y limitaciones que aún corresponde precisar.

En el caso de Cuba, pero, a la vez, en el caso general de Latinoamérica los canales de circulación, edición y movilidad de los escritores y de su literatura, crearon subjetividades, ya no descentradas (como apuntaba Sarduy en la década de 1980 en *Nueva inestabilidad*), sino móviles y paradójales, puestas en diáspora, en exilio, en refracción, como sí acierta en apuntar Ludmer (2004). De esta manera, el aspecto “político” de la territorialización presente en las letras cubanas marca una condición que puede extenderse al caso latinoamericano: las subjetividades allí constituidas trazan relaciones de *interioridad-externalidad* respecto de la nación, de la ley, del poder, es decir, del sistema lingüístico-cultural tanto como del sistema nacional-territorial. Este aspecto de la escritura de Sarduy hace emerger su trabajo como un pensamiento del *adentro* y del *afuera* de la propia literatura continental, del *adentro* y del *afuera* de los condicionamientos genéricos de las artes, un pensamiento que oscila entre el reconocimiento de una ley (la de la representación) y una *hipertelicidad no representativa* promovida a través de la abstracción y el mimetismo. Su disolución, ese *paso (no) más allá* (BLANCHOT, 1973) de la temporalidad, organiza en esta escritura la dispersión de una obra cuya posición general en torno a la imagen construye una formulación legible, entre otras cosas, en torno al color y donde la revolución, al menos en su estallido, es leída como un retorno social de lo reprimido, en un estado de “psicoanálisis a nivel colectivo” (ALMENDROS, 2008)

El estallido de la revolución instauró una imagen moralizante y seminal del macho, el héroe reproductor, fecundador, mítico, blandiendo un código de prohibiciones y permisividades(...) Para resumir España Inquisidora, pero también África tribal, es lo que saltó sobre nosotros como un tigre agazapado(...) La revolución es un regreso de lo reprimido -y corriendo el riesgo de parecer paradójico o de herir algunas susceptibilidades- yo diría que es igual en el caso de que ésta agite y esgrima un vocabulario de izquierda, o de derecha, una ideología regresiva o el ideario de un Hombre siempre nuevo y siempre de nuevo inquisidor. Las revoluciones de derecha, desde el punto de vista de la moral y de la

represión sexual, dan el mismo resultado (...) ¿Qué trabajo profundo y lento es necesario para que una cultura deje de repetirse, de volver a su represión, a lo largo de las reacciones y las revoluciones? (SARDUY apud ALMENDROS-LEAL, 2008, p. 135-137)

Para Sarduy, entonces, el discurso revolucionario será siempre el de una multitud saturada por su propia imagen, que produce un discurso épico, fascinado por su elocuencia y cuyo referente real permanece cada vez más lejos y ajeno, como el pasado inconsciente de una “apenas remota” arqueología cubana. Finalmente esas certezas se irán convirtiendo en “efecto elucutorio, en proliferación al vacío, en efecto retórico” (SARDUY, 1999, p. 136).

CONSIDERACIONES FINALES

Tanto Alain Robbe-Grillet como Severo Sarduy mantienen una relación tensa con el Mayo Francés. Entre la fascinación indudable que la revolución en sí genera (por su carácter acontecimental, destructivo, desmitificador del orden) y la desconfianza hacia la política tradicional, ya sea comunista o liberal (justamente por la constante necesidad de imponer una ficción de Estado por otra), en ambos aparece el deseo de asumir otra forma de representación que ponga a la imaginación revolucionaria en un lugar central. Así, la revolución neobarroca o el cambio de paradigma ilustrado por la praxis teórica del *nouveau roman*, reponen una serialización subversiva que disloca, multifocalmente, los centros y la norma del pragmatismo inerte de la objetividad estética. La imaginación crítica, pero siempre coherente, prueba que en ambas trayectorias marchan dos modos de la racionalidad epistémica que reactualizan, en una reflexión creativa, los grandes andamiajes teóricos que sostiene al pensamiento estético contemporáneo. De este modo, entre Cuba y Europa, entre la historia, la teoría, la crítica literaria y de arte, entre las ciencias y la mitología, entre la pintura, el cine y la literatura, entre la necesidad irreductible de nominar y los usos de aquello que desborda y excede lo nominable: el color, Sarduy y Robbe-Grillet organizan, pretendidamente, dos propuestas programáticas universalistas que recortan los grandes temas de la escritura fundamental de la segunda mitad del siglo XX.

BIBLIOGRAFIA

- ALLEMAND, Roger-Michel. *Alain Robbe-Grillet*. Paris: Seuil, 1997.
_____; MILAT, Christian (eds). *Alain Robbe-Grillet: balises pour le XXIe siècle*. Ottawa/Paris: Presses de l'Université d'Ottawa/Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.
- ALMENDROS, Néstor; JIMÉNEZ, Leal Orlando. *Conducta Impropia*. Barcelona-Madrid: Egales, 2008.
- ANTELO, Raúl. “Lejaceranía: la lucha de los espacios inventados”. Conferencia pronunciada en la Universidad de San Martín, 2012.
- BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1964 [1983].
- BATAILLE, Georges. *Historia del Ojo*. México D.F: Ediciones Coyoacán, 1928 [1994].
_____. *La literatura y el mal*. Madrid: Ser y tiempo, 1957 [1959].
- BLANCHOT, Maurice. *La conversación infinita*. Madrid: Arena, 1969 [2008].
_____. *El paso (no) más allá*. Barcelona: Paidós, 1973 [1994].
- BLOCH-MICHEL, Jean. *La “nueva novela”*. Madrid: Guadarrama, 1963 [1967].

- CAILLOIS, Roger. *El Mito y el hombre*. México: FCE, 1938 [1988].
- DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*. Madrid: Paidós, 1978.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000 [2006].
- DITTMAR, Linda. "Structures of Metaphor in Robbe-Grillet's: Last Year in Marienbad" en *Boundary 2*, Vol. 8, Nº 3, 1980, pp. 215-240.
- ESTUPIÑÁN, Leandro. *Lunes: un día de la Revolución Cubana*. Buenos Aires: Dunken, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976 [2013].
- GABRIELONI, Ana Lia. "Literatura y artes" En *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Miguel Dalmaroni, director. Santa Fe: Ediciones UNL, 2009.
- GODARD, Jean-Luc. *Week-end*. Francia: Comacico, Les Films Copernic, Lira Film, 1967.
- JAFFE-FREEM, Elly. *Alain Robbe-Grillet et la Peinture cubiste*. Amsterdam: Meulenhoff, 1966.
- JEFFERSON, Ann. "Regicide and readers: Robbe-Grillet's politics" en *Paragraph*, Vol. 13, Nº 1, 1990, p. 44-64.
- IRIARTE, Ignacio. "Severo Sarduy, el neobarroco y las políticas de la literatura". Revista *Alea*. Bol.19, n.1, p. 91-105, 2017.
- LESSING, Gotthold. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Madrid: Orbis, 1985.
- LUDMER, Josefina. "Ficciones cubanas de los últimos años: el problema de la literatura política", en Anke Birkenmaier y Roberto González Echevarría [Coordinadores]. *Un siglo de literatura [1902- 2002]*. Madrid: Editorial Colibrí, 2004.
- MILLAT, Christian. "Éros et Thanatos, ou le rouge et le noir robbe-grilléliens" en *Analyses*. vol. 12, nº 1, 2017, p. 32-55.
- MORRISSETTE, Bruce. *The novels of Robbe-Grillet*. Ithaca: Cornell, 1963 [1975].
- Robbe-Grillet, Alain. *Project pour une révolution à New York*. Paris: Minuit, 1970a [1985].
- ROBBE-GRILLET, Alain. *L'Eden et après*. Largometraje. Francia: Como Film, 1970b.
- _____. *Djinn*. Paris: Minuit, 1981.
- ROUDAUT, Jean. "Deux éléments surréalistes dans les récits d'Alain Robbe-Grillet" en *Obliques*. Paris: Borderie, 1978, p. 141-45.
- ROTHKO, Mark. *La realidad del artista*. Madrid: Síntesis, 2004.
- PÉREZ, Rolando. *Severo Sarduy and the neo-baroque image of thought in the visual arts*. West Lafayette, Indiana: Ed. Purdue University, 2012.
- SARDUY, Severo. *Obras Completas. Tomo I y II*. Madrid: Colección Archivos, 1999.

Recebido em 30/03/2018. Aprovado em 06/05/2018

Title: *The colour of the revolution. Sarduy, Robbe-Grillet and May 1968.*

Abstract: *This work explores the way in which Severo Sarduy (1937-1993) and Alain Robbe-Grillet (1922-2008) problematize the tense and renewed relationship between text and image and, more precisely, between text and color. Both authors propose -in our hypothesis- a new form of representation of the aesthetic and the political, from the confluence, in the same movement, of attraction and suspicion, around the May 1968. Likewise, putting into dialogue the work of the two artists allows us to challenge the modern discourse of purity and formal concentration of materials, in pursuit of practices that make of the mixture, the crosses, the dialogues, the distances and the disagreements between the arts the very material of thought. Hence, the reflection on the color "red" acquires in both a disturbing dimension: the advent of "evil" (Bataille, 1957), as excess, embodied in figures that seem to challenge and criticize, through the same setting narrative scene, the traditional political ratio.*

Keyword: *Colour. May 1968. Mimetism. Blood. Painting.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.